

Pintura Habitada: fotoperformance em Helena de Almeida

Pintura Habitada: fotoperformance in Helena de Almeida

LUCIANO VINHOSA*

Artigo completo submetido a 21 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual; arquiteto e urbanista, crítico de arte; teórico da arte.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Rua Professor Lara Vilela, 126. IACS, São Domingos, Niterói – RJ. 24210-590, Brasil. E-mail: vinhosa@hotmail.com

Resumo: Partindo-se da ruptura do espaço ilusionista da representação levado a cabo por alguns artistas nos anos 1960, chega-se à série fotográfica de Helena Almeida, *Pintura habitada* (1975), performance pensada para a câmera fotográfica com vias a problematizar os limites da pintura. Com esta empresa, pretende-se discutir o novo estatuto da representação e da mimese implicado nestas propostas.

Palavras chave: pintura / performance / fotografia / representação.

Abstract: Based on the rupture of the illusionist space of representation, carried out by some artists in the 1960s, we arrive at the photographic series by Helena Almeida, *Pintura habitada* (1975), a performance designed for the photographic camera with ways to problematize the limits of painting. With this company, we intend to discuss the new statute of representation and the mimesis.

Keywords: painting / performance / photography / representation.

Introdução

O interesse renovado pela performance nos dias de hoje traz um diferencial em relação a seu registro. Se nos anos 1960 e 70 a fotografia colocava-se incerta quanto a seu estatuto artístico, permanecendo sua compreensão como documento parcial e marginal, muitos artistas de nossos dias que praticam a performance vão pensá-la para a fotografia. Não obstante, abordaremos em nosso

artigo a fotoperformance apresentada em quadros seriais, uma narrativa ficcional que se desdobra no tempo e espaço do espectador, organizando um certo discurso conceitual. Se ficção existe, não poderíamos nos esquivar de problematizá-la sob a figura da clássica da mímese. Tomaremos como base a série de performances, *Pintura habitada*, que a artista portuguesa Helena de Almeida, já nos anos 1970, criou para ser fotografada.

Em ações previamente planejadas e executadas em seu atelier, Almeida se fez fotografar metodicamente em gestos suspensos, os quais remetiam ao ato de pintar uma tela imaginária, como se esta fosse transparente, mas muito sugestivamente presente diante dos olhos do espectador. De posse das fotografias já reproduzidas em papel, a artista interferiu diretamente sobre a imagem com convictas pinceladas de tinta azul como se estivesse a pintar sobre a fina película que divide o espaço entre a imagem – espaço da representação –, no qual ela se encontra, e aquele em que nós, espectadores, estamos, o espaço atual. Em quadros livremente dispostos na parede, como a [foto]performance nos é apresentada, não deixa dúvida de que trata-se de uma narração em seqüência livre, mas que engendra uma metáfora visual sobre as complexas e tensas relações que a pintura e a fotografia entretêm.

Em que modelo se funda esta narração? Podemos avançar na hipótese que esta se sustenta não só nos discursos teóricos, mas primeiramente nas experimentações artísticas implicando os limites da pintura de cavalete e seu consequente campo da ilusão, sua expansão tridimensional e invasão no espaço real do espectador. A fotografia se torna, para Helena Almeida, a ferramenta ideal para objetivar simbolicamente a ponte necessária entre o ambiente de vida da artista – o atelier – e o nosso, separados pela *ultramínice* superfície de ficção que a imagem produz ao se projetar para fora do quadro, em nossa direção.

1. Da pintura à performance

Sabe-se que a performance se elabora como categoria expressiva, ainda que incipiente, no seio das artes plásticas a partir da compreensão de uma pintura expandida, uma vez que a obra de cavalete encontrava seu limite nas bordas do quadro que a aprisionava dentro do campo figural. O texto inaugural que problematiza a questão é de Allan Kaprow: *O legado de Jackson Pollock* (Ferreira & Coutrim, 2006).

Kaprow percebe que o modo imersivo como Pollock executava suas obras se aproximava do ritual. Isso porque, adotando grandes dimensões e deitando a tela sobre o chão, o artista se via literalmente obrigado a “entrar” na pintura quando a executava, ajustando todo seu corpo ao ritmo do trabalho. O resultado

que obtinha não estava separado dessa mise-en-scène, fato que levou o crítico Haroldo Rosenberg (1974) a designar o método de *action painting*.

O fato de a tela ser atacada a golpes por suas quatro bordas deixava o espaço da pintura sem um centro, figura ou fundo. Com efeito, a pintura, no lugar de revelar uma trama interna, em profundidade, se insinuava no espaço real do espectador. No conjunto, quando expostas lado a lado, suas telas, em grande escala, se comunicavam uma com as outras, formando uma ambiência inseparável da experiência do espaço da arquitetura. Se a perspectiva nos dá a impressão de continuidade entre o nosso espaço e o espaço da representação, ela não obteria esse efeito que as custas de uma ilusão de profundidade que projeta o espectador para o ponto de fuga, no interior da representação, não sem antes demarcar os dois espaços, o real e o da representação, através do artifício da moldura. Com Pollock, Kaprow chega a conclusão última que a pintura dera um salto para a vida.

Desde o momento em que a pintura se lança no espaço real e dali se dissolve na vida, todo e qualquer objeto do cotidiano pode ser incorporado na experiência artística. A vida, em todo seus aspectos – gestos, ações, hábitos culturais –, passa a ser uma reserva inesgotável a disposição da criatividade do artista, bastando para isso ser convocada pela arte. Kaprow designou esse vir a ser arte da vida de *Happening*. Libertando-se do meio que a fragmentava em pintura, escultura, gravura ou, mais ainda, a separava em gêneros como o das artes plásticas, do teatro, da dança, a atividade artística seria apenas arte e o sujeito, qualquer sujeito, artista.

É diante desse cenário que a performance veio a se consolidar como prática corrente nos anos setenta. Em comum com os diferentes grupos de artistas que a praticaram e ainda a praticam, atravessando-os, teremos o uso da fotografia ou do vídeo ora como simples documento, ora como documento narrativo, ora assumidamente como suporte de uma representação conceitual tal é o caminho que percorreremos para chegar a nossa hipótese de trabalho.

É, portanto, a luz do esgotamento da pintura ilusionista de cavalete e da entrada em cena da arte na vida que os debates se adensam, tensionam-se, entram em contradição e, por vezes, conversam entre si, abrindo definitivamente lugar para a emergência de experimentações artísticas que farão fundo a todos os discursos de ruptura com a representação clássica.

A cena artística que se desdobrou da experiência americana sofreu influência não só de Kaprow, mas também de Raushenberg, com seus conglomerados de materiais heterogêneos que constituíam suas pinturas / *assemblages* e seus meio-ambientes imersivos. A idéia do atelier como espaço experimental



Figura 1 · Helena Almeida. *Pintura Habitada*, 1975.
Fotografia P&B, acrílica. Jeu de Paume. Fotografia
da exposição: Luciano Vinhosa.

indissociável da vida do artista vai fazer figura de proa nesta investigação, atravessar o atlântico.

2. O atelier é o mundo

Influenciada pelas teorias de Kaprow e pelas pinceladas fortes que marcaram as mulheres de De Kooning, mas também pelas *assemblages* de Raushenberg, a artista Carolee Shneemann, radicada em Nova Iorque, desenvolveu, entre os anos de 1962-63, uma experimentação, a série *Eye Body*, encenada em seu ambiente de trabalho e na qual seu corpo, assimilando-se ao espaço do atelier e ao da pintura, participava de uma espécie de colagem generalizada que, em seguida, era enquadrada por uma fotografia em preto e branco. Digo colagem, porque os golpes de pinceladas, disseminados por todo o ambiente, por cima e por baixo das coisas e do corpo da artista, reúne materiais e mesmo objetos heteróclitos, achatando-os em um mesmo plano da imagem. Neste caso, a fotografia em preto e branco, mais que um simples registro, é uma ferramenta para realização da idéia de pintura expandida, mas também de colagem que a imagem sugere. Com efeito, como se tratasse de um amálgama, a fotografia funde tudo em um mesmo plano plástico, absorvendo os valores e texturas dos diferentes materiais em seus tons de cinzas, pretos e brancos (Delpeux, 2010).

No conglomerado abstrato dos materiais colados uns aos outros, no plano cinzento de indistintas coisas, sujeito e objeto não mais se pensam de forma separada, mas como totalidade de um mesmo espaço da representação que vem a ser a imagem. Imagem que se oferece como chaga aberta que engole a própria artista, ocupando seu lugar no mundo, transformando seu corpo em coisa manipulável pela pintura, se entendermos por aí um certo conjunto gestual já disponível para o pintor. Arte e vida tornam-se, de alguma forma, indistintas. Intenção que a fotografia, enquanto traço do real, faz prova de fato: um sujeito que não somente pensa a pintura ao se colocar de fora dela, mas que se dobra à ela ao tornar-se seu próprio objeto de reflexão.

Neste caso, é mister lembrar que o resultado dessa série fotográfica conserva a distância crítica necessária para que a pensemos como um conceito. Uma representação que toma a pintura em seu momento de expansão na realidade que, no caso, coincide com o atelier. A fratura pretendida entre arte e vida torna-se apenas metafórica, uma vez que seria impossível olharmos a imagem simplesmente nivelando-a à vida. Este fato corrobora com o que Arthur Danto (1989) afirmou sobre a constante frustração dos artistas em preencher o fosso que se abriu, desde que a arte é arte, entre ela e a vida. Para este autor, olhar um objeto ou ação como arte é já se perguntar sobre o seu propósito, quer dizer,



Figura 2 · Carolee Schneemann, *Eye Body – 36, Transformative Actions*, 1963. (Ação para Câmera. Fotografia: Erró)
Fonte: Sophie Delpeux (2010:29).

Figura 3 · Carolee Schneemann, *Eye Body – 36, Transformative Actions*, 1963. (Ação para Câmera. Fotografia: Erró)
Fonte: Sophie Delpeux (2010:29).

sobre as intenções que o regem. Nivelando os dois planos de realidade, o da vida com o da arte, o que foi extirpado da representação clássica, no caso de Shnemmann, é a ilusão.

3. Habitar a tensão entre os dois espaço de representação: mundo e arte

A obra de Helena Almeida, emergindo na cena artística em meados dos anos 1960, faz coro com o debate artístico que se passava no mundo da arte naquela época. Suas pinturas de início de carreira apontam para uma mudança de paradigma que preconizava a subserviência de cada arte aos meios específicos aos quais estava submetida. Se, segundo essa teoria, a pintura realizava uma autocrítica, a pintura dos anos 1960 pode se repensar a partir daquilo que a enclausurava no quadro. No limiar de sua abstração, o espaço da representação achatou-se de tal maneira que sua superfície veio a coincidir com a superfície da parede. Não é de se admirar que Kaprow tenha intuído que, a partir de Pollock, a arte, não mais se repartindo em categorias ou gêneros, se realizaria no espaço real da vida.

Em uma de suas primeiras séries de trabalhos, *Sem título*, desenvolvida a partir de 1968, Helena, investigando o quadro, a moldura e a superfície, evoca em diferentes momentos o esgotamento da ilusão para mostrar o que se manifestava como componentes materiais da pintura. Trabalhando a dimensão real do suporte, a superfície que antes sustentava a ilusão se abre como fissura para o real. A passagem indiferenciada entre frente e verso a quer como objeto de um pensar concreto que se realiza como metáfora de uma pintura que representa-se a si mesma.

O percurso da artista passará por outras experiências importantes nos anos 1970 até chegar às fotoperformances. Mas, pelas limitações de um artigo, iremos nos adiantar e dar um salto para comentar sua série *Pintura habitada*. Neste caso, a pintura que se auto-representa passará a incluir o próprio ritual de pintar disponível a um qualquer sujeito social que se auto-reconhece como pintor. A consequência inevitável foi a convocação do corpo de Helena para o interior mesmo desse processo de auto-representação de si como artista. A fotografia em questão é um dispositivo que, ao ser utilizado, vai muito além de que se espera de um registro. Ela vai integrar a idéia de uma pintura encenada que toma a vida de assalto. Para a artista, ela havia "engolido a pintura", quer dizer, ela a tinha interiorizado.

Cabe ressaltar que, antes de sua execução, as fotografias serão objeto de estudo detalhado. Os gestos, que remetem a pinceladas soltas no vazio e que são flagrados pela câmera de seu companheiro, Artur Rosa, são de fato elaborados



Figura 4 · Helena Almeida. Sem Título, 1969. Fonte: Helena Almeida; Copus. Jeu de Paume. Catálogo: 38.

anteriormente pela artista através de desenhos e, em seguida, posados para a objetiva. Os trabalhos nascem de uma observação aguda sobre esse sujeito social que é o pintor e tudo que se aprende sobre ele. A fotografia realiza a idéia por ser um traço efetivo desse ser social flagrado no movimento encenado de seu corpo em devir artista e em seu lugar específico: o atelier. Assim, o desenho é a ferramenta analítica que a artista faz uso; a fotografia, sua ferramenta conceitual para instituir a narrativa ficcional (Vinhosa, 2016).

O corpo antes representado na pintura, lugar expressivo do sujeito, cede lugar a um certo corpo social, exteriorizado, que se representa como pintor ao mesmo tempo em que reflete sobre seu lugar enquanto objeto tomado pelo ritual da pintura e por ela manipulado. Um corpo que se pensa no momento em que é pensado pelo outro que é o próprio artista que se desdobra de si mesmo para se colocar como crítico de si diante de toda uma tradição. Uma pintura que escorreu de seu espaço bidimensional de ilusão – espaço referencial – para um outro plano representado da realidade social que só a fotografia pode dar conta. Ao se lançar no espaço de vida, essa representação da pintura, não ignora a construção de seu espaço mítico que o separou da vida, mas os coloca em tensão. Nesse sentido a série fotográfica opera precisamente a parábola conceitual por ser precisamente traço e representação do real e ao mesmo tempo uma alusão a pintura.

Em *Pintura habitada*, a pincelada azul que se cola “sobre” a imagem formada da pintora, opera metaforicamente esse desejo de contato malgrado entre esses dois mundos que a obra tenta religar, o da arte e o nosso. De fato, essa presença dessa matéria pictórica – que se empasta em nosso espaço paradoxalmente a partir da ponta de um pincel afugentada na imagem, flutua entre dois: o mundo das coisas concretas e aquele das ideias artísticas. A passagem entre eles se dá idealmente por via das representações de um no outro. Faz-se necessário perguntar o quanto a vida se representa na arte e, em contrapartida, o quanto a arte se representa na vida. Neste sentido, arte e vida não estão jamais em contradição, mas se integram através de uma fissura aberta por onde o mundo se representa.

O fato de esta idéia se apresentar em etapas e fragmentos religados por uma narrativa livre, sem ordem de leitura e de certa forma autônoma, sugere um lugar próprio da encenação teatral. Ela se ampara de um fundo conceitual que a própria imagem constrói e pensa no momento em que é capaz de cumprir materialmente uma metáfora. O fundamento da verossimilhança que sustenta a noção de mimese em Aristóteles permanece, mas a ilusão foi expulsa desse tipo de representação. A verossimilhança é então uma estrutura autônoma que

se remete a sua própria lógica interna e sustenta o sentido de uma narrativa (Costa, 1992).

No caso, todo esse debate sobre o esgotamento da pintura que participam das práticas artística dos anos 1960 formam esse fundo que torna possível a construção dessa narração conceitual, um modo de representação diferente daquela tradicional que se refugiara no interior do quadro. Ressalto que esse discurso, na verdade, é antes elaborado pelas práticas artísticas e não pela crítica. Porque o discurso crítico só poderia vir a reboque de uma prática e se construir sobre a prática, mas nunca antecipá-la. Neste sentido, podemos afirmar que o artista pensa fazendo.

Referências

- Almeida, Marta Moreira de; Ribas, João (Comissários, 2016). Helena Almeida, Corpus. Paris: Jeu de Paume. Catálogo de exposição.
- Costa, Lígia Militz da (1992). A poética de Aristóteles: mimeses e verossimilhança. São Paulo: Ática.
- Danto, Arthur (1989). La transfiguration du banal. Paris: Seuil.
- Delpoux, Sophie (2010). Le corps-caméra, le performer et son image. Paris: Textuel.
- Ferreira, Glória; COTRIM, Cecília (Org. 2006). Escritos de artistas, anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lafargue, Bernard (org. 2005). Figure de l'art n° 10. L'esthétique aujourd'hui. PAU: PUP.
- Rosenberg, Aroldo (1974). A tradição do novo. São Paulo: Perspectiva.
- Vinhosa, Luciano (2016). *Fotoperformance em fotomontagem: entre ficionalidade e ficção*. In: Anais do 25º Encontro da ANPAP. Porto Alegre: UFRGS/UFSM. p. 1020-1038.

Agradecimentos

Este ensaio integra a pesquisa "Fotoperformance: passos titubeantes de uma linguagem em emancipação". Tem apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), organismo do Governo Brasileiro destinado ao fomento da pesquisa.